

Le problème Marivaux : le faux dans "Les fausses confidences"

Christoph Miething

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500958ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500958ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Où est le faux dans *les Fausses Confidences* ? Chez le lecteur, le spectateur ou le metteur en scène - ou chez Marivaux. Il est chez l'amateur ou l'exégète lorsqu'ils veulent goûter ou expliquer allègrement la comédie sans mettre de côté aussi radicalement que ce projet l'exigerait le sérieux de la vie et leur volonté de connaissance. Il est chez l'auteur, si l'on ne refuse pas de reconnaître dans cette pièce le problème de l'existence de Marivaux, qui réside dans l'inadéquation entre son talent esthétique et sa raison analytique.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Miething, C. (1991). Le problème Marivaux : le faux dans "Les fausses confidences". *Études littéraires*, 24(1), 81–94. <https://doi.org/10.7202/500958ar>



LE PROBLÈME MARIVAUX

LE FAUX DANS LES FAUSSES CONFIDENCES

Christoph Miething

I

De toutes les comédies de Marivaux, *les Fausses Confidences* sont celle qui a reçu le plus d'attention ces dernières années dans la critique universitaire. Depuis 1976 au moins, date où André Tissier consacra un livre entier à cette œuvre, traitée comme le miroir de la production dramatique de Marivaux dans son ensemble, il est évident qu'elle intéresse particulièrement les chercheurs. Elle a fait récemment l'objet d'un ouvrage collectif (*Analyses et réflexions*). Patrice Pavis la retient parmi les quatre pièces sur lesquelles porte son *Marivaux à l'épreuve de la scène*¹, à cause de son caractère représentatif mais aussi des mises en scène remarquables dont elle a bénéficié. Au théâtre, si Michel Etcheverry, il y a quelques années, l'a montée à la Comédie-Française,

c'est parce que selon lui « cette pièce reste de nos jours, dans le répertoire de Marivaux, l'une des plus réussies » (cité dans Leblanc, p. 6). Et on pourrait allonger la liste des témoignages qui en attestent l'importance.

Cet intérêt si marqué s'explique facilement. Aucune autre pièce de Marivaux, en effet, ne remet autant en question le leitmotiv de toute son œuvre, « la peinture de l'amour ». Pavis résume la question en ces termes : « peut-on à la fois être très amoureux et très intrigant, garder la tête froide lorsque le cœur est incandescent? » (P. 281.) De fait, la prolifération même des interprétations est la preuve que les efforts entrepris pour ramener à l'harmonie le propos des *Fausse Confidences* n'ont pas réussi à faire qu'on s'entende sur le sens de la pièce. Alors que d'autres comédies de l'auteur sont entrées depuis longtemps dans le canon

1 Ce livre contient aussi un aperçu des principales études sur *les Fausses Confidences*.

des chefs-d'œuvre classiques consacrés, on se heurte toujours dans le cas présent au jugement d'un Louis Jouvet, qui parlait d'un spectacle « éprouvant pour la dignité humaine » (cité par Dort, « le "Tourniquet" », p. 6). Il n'est donc pas étonnant de voir s'enflammer à propos des *Fausse Confidences* la controverse sur la question de savoir si le monde de Marivaux possède une vérité propre. Ainsi, le recueil que nous évoquions plus haut range les vingt-quatre textes qui le composent sous la rubrique générale *l'Être et le paraître*, ce qui souligne que c'est bien la conception de la réalité chez Marivaux qui est en cause quand on analyse *les Fausse Confidences*.

En quoi réside donc le problème? La formule de Pavis nous renvoie à la psychologie de Marivaux. Or celle-ci est un élément de sa conception de la nature humaine en général; sont en cause en particulier l'antagonisme entre l'affect et la raison et le problème de leur conciliation. On peut aller jusqu'à poser carrément la question : y a-t-il chez Marivaux une vision cohérente de l'homme? C'est ce que se demande la critique marivaudienne actuelle quand elle s'interroge pour savoir s'il est un auteur « sensible », s'il crée un « univers de la passion » (cette formule est de Jean-Luc Jaunet, p. 87).

Les Fausse Confidences, plus systématiquement qu'aucun autre de ses écrits (et nous pensons à ses œuvres narratives autant qu'à ses journaux et à son théâtre), obéissent à la logique qui consiste à fixer un objectif au départ et à le poursuivre ensuite méthodiquement. Dans la deuxième scène du premier acte, le valet Dubois et son ancien maître Dorante se don-

nent pour but la conquête d'une veuve jeune et fortunée, Araminte, et il ne se produira rien ensuite qui ne vise à l'exécution de ce programme. Il est à noter que le titre nous présente la pièce dans la perspective du moteur principal de l'action, le serviteur. Dubois a compris que le moyen d'arriver à ses fins, c'étaient les fausses confidences. Sous prétexte de mettre Araminte en garde contre Dorante, il va lui imposer l'idée qu'elle a engagé comme intendant un homme qui se consume d'amour pour elle, qui sait que cet amour est sans espoir et qui veut quand même s'y sacrifier corps et âme.

Ces quelques indications suffisent à faire saisir la problématique qui est au cœur de l'œuvre — une œuvre qu'on hésite à qualifier tout uniment de *comédie*. Dorante est jeune et beau comme un cœur, mais il est pauvre au point d'avoir dû se défaire de son domestique. Celui-ci sait que son ancien maître est tombé désespérément amoureux d'une femme aperçue un jour à l'Opéra, qui a peut-être dix ans de plus que son adorateur mais n'en est pas moins séduisante, et qui est la veuve d'un financier richissime. Dubois a réussi à entrer à son service, en se gardant bien de lui révéler de chez qui il sortait. Au début de la pièce, l'amoureux, conformément au plan dressé par le valet, s'est muni d'une recommandation de son oncle, M. Remy, et se présente chez Araminte comme candidat au poste d'intendant. Dès avant le lever du rideau, Dorante avait été initié à la stratégie des fausses confidences, et les deux compères s'étaient entendus sur leurs rôles :

nous sommes convenus de toutes nos actions [explique Dubois]; toutes nos mesures sont prises; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous? (I 2.)

L'intrigue qui s'engage ainsi est passionnante comme un pari : Dubois gagnera-t-il? Y a-t-il moyen, à force de manipulations, de triompher de tous les obstacles extérieurs : le rang social, la volonté de la famille, l'écart des fortunes? Peut-on vraiment obtenir, voire forcer l'amour par le calcul psychologique rationnel? On dirait que Marivaux se sert de Dubois pour faire un exemple. Grâce à ses machinations, Araminte verra Dorante d'abord par les yeux d'une Marton prévenue en faveur du jeune homme, elle entendra parler d'une autre dame de trente-cinq ans qui lui propose incognito le mariage, un portrait d'elle-même en miniature, peint par lui, aboutira entre ses mains au vu et au su de tout le monde, une lettre enfin lui sera remise, dans laquelle l'amant avoue à un ami parfaitement imaginaire que le désespoir amoureux le réduit à aller courir les aventures par delà les océans. C'est trop, Araminte ne résistera pas. L'amour, postule Marivaux, c'est le désir d'être aimé. Si vous réussissez à suggestionner l'autre pour qu'il pense que vous vous languissez tellement pour lui que vous êtes prêt à sacrifier votre vie à cette passion, et pour peu que soit réalisée la condi-

tion minimale d'un physique attrayant (qui ferait de l'indifférence érotique l'indice d'un manque de sensibilité), l'échec est impossible². Il faudra qu'Araminte se rende. Sans s'en douter, elle obéit aux lois d'une psychologie dans la tradition des Moralistes, selon laquelle l'amour se ramène à l'amour-propre. Chacun veut se voir confirmer dans son amour-propre; qui sait tirer profit de cette faiblesse est à même de manipuler les autres à peu près à sa guise.

Tel est le constat d'une anthropologie négative. Pour elle l'homme n'a pas d'assiette stable, ni non plus de substance; il est constamment ballotté entre réaction et action, dépendance et volonté de s'affirmer, calcul rationnel et tourbillon émotif³. Mais ce qui est délicat, c'est que Marivaux veut nous présenter la réaction d'Araminte comme une libre décision, le calcul comme l'expression de l'amour et la vision pessimiste de l'homme comme une joyeuse vérité de comédie. Son problème réside dans la façon dont il veut concilier rationalité et affectivité. Il n'est pas le seul pour qui l'entreprise est ardue; la difficulté reste donc banale tant qu'on la définit dans l'abstrait. Elle prend des contours plus nets lorsque nous observons chez Dubois une hypertrophie du rationnel qui s'attaque à ce qu'il y a d'authentique dans l'affect. D'ailleurs la présence du valet intrigant n'est pas seule à rendre suspect l'amour de Dorante; le problème, c'est bien

2 Dubois à Dorante : « votre bonne mine est un Pérou! [...] voilà une taille qui vaut toutes les dignités possibles, et notre affaire est infaillible, absolument infaillible [...] » (I 2).

3 J'ai traité plus amplement de l'anthropologie des Moralistes et de son importance pour la compréhension de notre auteur dans mon article « Marivaux' Poetik ».

plutôt que Marivaux croie possibles des personnages comme Dorante. Chez un « amant » pareil, les intérêts matériels et affectifs, les sphères de la raison et du sentiment se recourent d'une façon tout à fait embarrassante. Cela vaut au premier chef pour la question de l'argent, mentionnée par Dubois. On peut se demander jusqu'à la fin si la fortune d'Araminte n'est pas ce qui pousse avant tout Dorante à vouloir faire sa conquête, ce en quoi il se comporterait exactement comme tous les autres : que ce soient le Comte ou M^{me} Argante, Marton ou M. Remy, pour eux tous, les écus et le sentiment vont ensemble. Cette façon de voir, a-t-on dit, était normale à l'époque, voulant par là disculper le héros⁴. À cela il faut objecter que Dorante tout le premier censure Marton lorsqu'elle l'invite à faire cause commune avec elle pour profiter du cadeau considérable promis par le Comte, advenant qu'il réussisse à épouser Araminte (I 11). Mais accordons à Dorante le bénéfice du doute et admettons que ses buts ne se confondent pas avec ceux de Dubois; il ne cherche pas à s'« enrichir », il « aime avec passion » (I 2). Sous quel jour apparaît alors son comportement envers Araminte?

Dans cette optique, ses révélations à l'avant-dernière scène sont capitales, de même que la façon dont il se démarque de son associé :

Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'indus-

trie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore (III 12).

Par ces mots Dorante rend à Araminte sa liberté; il entend qu'elle se prononce en toute indépendance plutôt que d'être la victime d'une intrigue. Comme il sait qu'il ne lui est pas indifférent, il a lieu d'espérer qu'elle se décidera en sa faveur, mais il ne peut exclure la possibilité qu'elle réagisse par l'indignation. Il joue tout sur une carte, de la même façon qu'il avait auparavant tout remis entre les mains de Dubois, et les deux faits sont liés. Il est dans le caractère de Dorante, selon Marivaux, d'en appeler à la volonté autonome du partenaire, d'aller jusqu'à tout risquer soi-même au nom du libre arbitre; mais la condition pour qu'il apparaisse sous ce jour, c'est justement qu'il ait jusqu'à ce moment-ci renoncé radicalement à son autonomie d'action à lui et se soit assujéti à la volonté planificatrice d'un autre jusqu'à fouler aux pieds la décence et l'honnêteté; sans cela, il ne serait pas en mesure de prendre ses distances par rapport à Dubois. En décidant de tout avouer, il justifie la dureté du jugement qu'il avait porté sur Marton et confirme la valeur d'un amour idéal qui fait fi de

4 Pour Pavis, la critique adressée par Jovet aux *Fausse Confidences* est une « réaction exagérément liée à notre regard actuel sur les liens étroits entre l'argent et le sentiment ». Et il ajoute : « Peu de réactions du public d'alors nous sont parvenues; il est permis de penser qu'il ne se scandalisait pas de l'ambiguïté ou de la proximité de ces deux motivations, parce qu'il était alors normal de traiter ouvertement les questions matrimoniales en termes de dot et d'ascension sociale » (p. 282).

toute considération utilitaire. Mais il ne peut agir ainsi sans démentir du même coup toute sa démarche antérieure. En fin de compte, tout ce dont il dispose pour se recommander à Araminte, c'est l'aveu qu'il a été lui-même la créature passive d'un autre, confession qu'elle peut rétribuer comme un acte d'amoureuse abdication. Si Dorante était si attaché que cela à ce respect de la liberté personnelle dont il veut maintenant faire bénéficier sa partenaire, il aurait repoussé avec horreur toute la stratégie des fausses confidences. Au fond, il a dérogé à ce qu'il se devait. S'il est vrai qu'il n'est en rien responsable de ce qu'il a fait depuis le début la pièce, Araminte ne peut comprendre qu'une chose, à savoir qu'il se livre à elle comme il s'était livré précédemment au valet. Au moment même où il se stylise pour se donner l'allure d'un homme qui a fait de son amour sa raison de vivre et qui demande à la bien-aimée d'approuver librement cet amour, il se caractérise involontairement comme un être qui n'a pas atteint le statut d'une personne autonome⁵.

Nous n'avons d'autre alternative que de juger Dorante sincère ou d'interpréter la révélation du stratagème comme une manœuvre elle-même stratégique. Dans la première hypothèse, il ne reste du héros qu'une figure abstraite, sans potentiel de réalité; dans l'autre, il ne se distingue plus de Dubois, et toute la thématique de l'amour prend l'aspect d'un

semblant aussi faux que pernicieux. Les deux options sont également insatisfaisantes. C'est dire que sur ce point nous ne comprenons manifestement pas la pièce comme l'auteur lui-même, puisque dans son plan la déclaration de Dorante dénouait l'intrigue et amenait la fin heureuse. C'est donc l'attitude adoptée par Araminte qui peut nous livrer le sens que Marivaux donnait à la suite des événements. Comment réagit-elle?

Sa réponse se termine par ce verdict : « il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi » (III 12). Ce qui frappe le plus dans cette déclaration (à part un utilitarisme qui justifie les moyens au nom de la fin, proche parent de la froide raison calculatrice de Dubois), c'est le caractère conventionnel des catégories employées pour appréhender la réalité. Après tout, il avait été question d'aller sceller son destin amoureux au Nouveau Monde, dans le style de Des Grieux et Manon Lescaut, et on s'est servi de fausses lettres pour manipuler un cœur : suffit-il d'invoquer la bonne vieille galanterie de la cour et « l'amant qui sait plaire » pour affronter un pareil contexte? Marivaux veut nous faire comprendre qu'Araminte ne peut envisager Dorante que comme amoureux, ce qui entraîne par voie de conséquence qu'elle se refuse à accueillir cette pensée critique qui ferait apparaître son amour à elle comme le produit des fausses confidences,

5 Jaunet distingue l'« espace des sentiments » et l'« espace des intérêts » (p. 85), distinction qui répond à celle entre « intimité » et « public », c'est-à-dire aux catégories sociologiques de *sphère privée* et de *sphère publique*. Mais c'est passer à côté du problème de l'incohérence de la personne de Dorante. Cette critique vaut à plus forte raison pour des interprétations comme celle de Gisèle Guillo, qui appliquent aux *Fausse Confidences* le schéma du combat triomphant de « la sincérité de la passion contre l'ordre social » (p. 46) et retrouvent dans cette dichotomie l'antagonisme opposant « l'être et le paraître ».

des confidences manipulées. Et il faut bien qu'elle s'y refuse, sans quoi elle ressentirait le doute et non la certitude amoureuse. Il fallait donc créer une héroïne en qui l'émotion recouvrait totalement la raison.

La difficulté, c'est que non seulement cela rend impossible un refus conscient qui équilibrerait raison et sentiment, mais que *les Fausses Confidences* — leur titre annonce déjà ce programme — ne visent pas autre chose que la mise en doute critique de l'authenticité de l'amour. Un amant qui *cherche les moyens de plaire* et qui *réussit* : Araminte ne croyait pas si bien dire, puisque ce *plaire* qu'elle situe dans l'amant est stratégie rationnelle pour la faire tomber amoureuse. Nous dirons, si l'on nous permet par boutade ce jargon, que sa logique est entachée d'un *hysteron proteron*. La catégorie du *plaire* comporte une inadéquation sémantique : pour qu'un sujet plaise, il faut que l'autre *se complaise* en lui; la condition de possibilité de ce plaire est une *harmonie préétablie*. Or la stratégie des fausses confidences fait d'Araminte la victime du plaire de Dorante et non le sujet de son propre se complaire.

Au fond, ce n'est pas Araminte qui refuse de voir le problème, c'est Marivaux qui le refoule pour mener sa pièce vers un dénouement comique acceptable. La scène de la sincérité, destinée à écarter de l'amour l'odieux de l'inauthenticité, aboutit en réalité au résultat exactement contraire, à savoir confirmer qu'il y a eu de la part de l'auteur lui-même une involontaire manipulation des consciences. Il en résulte que les personnages de Dorante et d'Araminte trahissent l'un et l'autre un manque de cohérence interne dans la conception.

Comme nous ne pouvons pas sérieusement supposer que Marivaux les ait fait paraître sur la scène pour démontrer que seuls des êtres d'une intelligence bornée sont capables de tomber amoureux, nous sommes forcés de conclure que c'est lui qui ne sait pas comment se tirer des contradictions qu'il a soulevées. En effet, la catégorie du *plaire*, critère utilisé par Araminte pour apprécier toute l'action dramatique, pointe un mode de perception esthétique que l'auteur voudrait voir reconnaître comme le bon pour la pièce dans son ensemble et qui lui permet de la baptiser « comédie ». Mais cette catégorie ne convient pas. Qu'Araminte trouve, pour penser le fait qu'elle a été manipulée, des termes qui feraient croire que l'autonomie de sa personne n'était pas en jeu, c'est cela, le faux dans *les Fausses Confidences*.

II

Le problème de Marivaux réside dans la façon dont il situe l'une par rapport à l'autre l'affectivité et la rationalité. Pour sauver la crédibilité des *Fausses Confidences* comme comédie, il faut admettre une séparation quasi schizophrène du sentiment et de la raison planifiante. La pièce ne finit bien, conformément à la loi du genre, que si l'on se fie à Dorante quand il affirme n'avoir eu que son amour en vue et avoir abandonné tout le reste à Dubois. Rien ne justifie cet acte de foi, mais il ne s'impose que plus absolument si nous prenons en considération la totalité de l'œuvre marivaudienne. Pour trouver une hypothèse qui résoudrait l'ambiguïté des *Fausses Confi-*

dences, la méthode nous impose donc d'élargir notre corpus.

Comme on le sait, les contemporains déjà observaient que toute la production de l'auteur tournait autour d'un seul thème, celui dont l'un de ses titres livre la formule : *la Surprise de l'amour*. Que l'amour surprenne, prenne par surprise, conquière par surprise, tel est bien son leitmotiv, et *les Fausses Confidences* analysent ce fait, comme presque tous ses autres écrits. Mais elles ne le font pas comme d'habitude, puisque celui qui mène ici l'analyse, Dubois, n'est en rien concerné au point de vue affectif; en fin de compte la plausibilité de l'amour flotte dans le vide. Il serait pourtant typique de Marivaux de relier les sphères affective et rationnelle de façon à éviter que ne se produise une dissociation manifeste; c'est pourquoi chez lui, normalement, l'instance qui incarne la perspective de l'analyse psychologique reste elle-même dans le champ d'attraction des intérêts du cœur.

Nous aurions tort de nous laisser entraîner à penser, sur la foi des *Fausses Confidences*, que Marivaux s'intéresse à l'affectivité de la même façon que Dubois, c'est-à-dire seulement dans la mesure où elle est rationnellement objectivable. Le personnage de Flaminia, dans *la Double Inconstance*, est bien plus caractéristique de sa position⁶. Flaminia a promis à son maître le Prince, qui veut épouser Silvia, fiancée d'Arlequin, de désunir les amants et de rendre Silvia amoureuse de lui. Marivaux réussit ce tour de force d'amener l'intrigante à

s'enflammer elle-même, dans l'exercice de sa maîtrise manipulatrice, pour son autre victime, Arlequin. Il n'est pas douteux que le personnage ne perde par là beaucoup de sa cohérence. Mais cela fait toucher du doigt ce qui constitue le centre de l'univers marivaudien. Tout tourne chez Marivaux autour de « l'amour ». L'hypertrophie du rationnel dans *les Fausses Confidences* ne doit pas masquer le fait que l'affectivité n'est pas seulement pour lui la donnée originelle par excellence, mais que l'un des buts essentiels de tous ses écrits est de la faire reconnaître.

Marivaux impose donc à la critique la tâche difficile d'expliquer comment il se fait que cet écrivain, pour ainsi dire prédestiné par sa nature et sa disposition d'esprit à devenir un protagoniste de la *sensibilité*, n'a pas fini par idéaliser le monde du sentiment et par proposer une éthique fondée sur l'émotion, mais, bien au contraire, a soumis la vérité primordiale de l'âme sensible au théorème rationaliste de l'amour-propre au sens des Moralistes. Ce qui caractérise sa façon de situer la rationalité et l'affectivité par rapport l'une à l'autre, c'est justement qu'il les oppose, qu'il considère même la première comme destructrice de la seconde et que, pourtant, il continue à tenter d'allier amour et raison. Devant cette contradiction, nous devons chercher à découvrir les conditions générales qui ont déterminé sa façon de percevoir la réalité.

La recherche récente sur ce problème s'est développée principalement à l'intérieur de

⁶ On sait que, de toutes ses pièces, *la Double Inconstance* est celle à laquelle Marivaux accordait la préférence (notice de l'édition citée, p. 239).

deux cadres conceptuels. On s'interroge d'une part sur la notion de *sensibilité*, d'autre part sur la question de savoir si Marivaux est surtout imprégné de traditions aristocratiques ou s'il promeut les valeurs bourgeoises. Les domaines sur lesquels ouvrent ces concepts ne sont nullement hermétiques l'un par rapport à l'autre : les catégories sociologiques servent à concrétiser les psychologiques. En effet, ce sont les valeurs bourgeoises qui font de la sensibilité un critère universel. La sensibilité est une qualité de l'homme en tant qu'individu; elle lui permet d'établir avec le monde qui l'entoure une relation particulière, irréductible à toute autre. S'il fonde sa conscience de soi sur le caractère unique de ce qu'il ressent et vit, la conscience de son individualité croîtra d'autant. Plus celle-ci est marquée, plus complexe devient le rapport entre le monde ambiant et les réactions intimes qu'il provoque. C'est ainsi que la sensibilité, faculté de réagir, d'autant plus valorisée qu'elle est plus différenciée, en vient à définir la forme typiquement bourgeoise de l'intériorité.

L'aristocrate, au contraire, ne se considère pas d'abord comme individu, mais comme membre d'un *ordre* ou d'un *état*; quant à la distinction des états, elle trouve son fondement dans l'ordonnance générale de la société, laquelle est elle-même partie de l'ordre métaphysique de l'univers. En tant que représentant de son ordre au sens sociologique du mot, le noble manifeste l'ordre universel. Quand il paraît, orné des symboles du pouvoir, qui sont aussi les symboles d'une hiérarchie cosmique, il en concrétise l'idée. Le

paraître et l'être coïncident donc chez lui, et c'est pourquoi il est tourné vers le monde extérieur visible; il est par essence une personne publique. De là découle un devoir de maîtrise rationnelle de lui-même; il est tenu de se comporter de telle sorte que sa personne singulière s'absorbe dans la norme générale qu'il représente.

La sensibilité, elle, est une qualité du domaine privé. Elle ne saurait se plier dans sa manifestation à aucune forme générale, puisque c'est justement son caractère irréductiblement individuel qui lui confère le sceau de l'authenticité. C'est pourquoi elle soumet la réalité extérieure à la logique de l'être et du paraître, pour disqualifier le monde de l'apparence comme pur semblant. C'est ainsi que la vérité du sentiment, de par son essence, ne peut que détruire la hiérarchie des ordres dans ses fondements métaphysiques. La sensibilité bourgeoise et la rationalité aristocratique sont incompatibles.

Cela posé, il semble tout naturel d'expliquer l'imbrication de l'affectivité et de la raison chez Marivaux comme le reflet d'une situation historique confuse. Dans une société aristocratique en train de devenir bourgeoise, la sensibilité elle-même devient une notion équivoque : l'identité aristocratique se redéfinit en « noblesse du cœur », la sensibilité bourgeoise est ramenée à un amour-propre caché. Avec les comédies de Marivaux, conclura-t-on, « la sensibilité fait son entrée sur la scène française, sous le signe d'une ambiguïté qui permet l'identification et à la bourgeoisie et à l'aristocratie » (Wolf, p. 223).

Cette caractérisation de l'œuvre de notre

LE PROBLÈME MARIVAUX

auteur est certainement correcte, justement parce qu'elle est nuancée, et l'on n'hésitera pas à donner raison à Wolf quand il affirme que la question de savoir si Marivaux était un auteur « bourgeois progressiste » ou « aristocratique réactionnaire » perd son intérêt quand on prend en compte l'ambiguïté de sa situation dans l'histoire. Mais il n'en reste pas moins que l'analyse historique, ici, tend à volatiliser le problème de l'œuvre au profit de la simple description. Comment oublier que, lorsque ce ne sont pas des herméneutes travaillant dans une perspective historique, mais des auteurs et des metteurs en scène modernes qui abordent Marivaux dans leur pratique, on les voit toujours mettre l'accent sur le côté cruel, violent, contradictoire de sa psychologie⁷? Certes, l'analyse historique sait expliquer les contradictions de l'œuvre, mais il est significatif qu'elle les explique par une « foi utopique en la possibilité d'harmoniser l'affectivité de l'individu et la visée sociale de la raison » (Wolf, p. 222) : c'est exactement le contraire de ce que pensent ceux dont la tâche est de porter les œuvres à la scène! Où donc est la vérité?

Marivaux n'est pas Strindberg. Il n'est pas certain non plus que les efforts pour l'actualiser éclairent infailliblement son œuvre. D'autre part, il convient de se demander quel intérêt il peut bien y avoir à décrire l'ambivalence fonctionnelle de la sensibilité dans une si-

tuation historique précise si cela rend sourd aux questions qui se posent, comme par exemple celles-ci : peut-on partager la « foi utopique » en question? l'harmonisation postulée de la raison et du sentiment a-t-elle jamais été autre chose qu'une conciliation boiteuse? Il s'agit de savoir si, oui ou non, on peut considérer les comédies de Marivaux comme des comédies. Et alors la position des praticiens du théâtre retrouve son importance : en refusant de jouer ces pièces comme des comédies gaies, ils votent très clairement contre la notion d'un théâtre marivaudien de la sensibilité.

Il existe bien entendu une autre façon de réduire la contradiction. Elle consiste à poser l'autonomie de l'art comme position de départ implicite et à comprendre la représentation marivaudienne de l'amour comme inspirée par une esthétique du jeu. Cette logique régit par exemple le livre de Tissier. Nous nous sommes nous-même autrefois engagé sur cette voie (dans *Marivaux' Theater*) : tout en insistant sur le conflit d'identités irrésolu, nous le présentions comme formellement relevé (*aufgehoben*) dans la structure de l'auto-ironie que Marivaux met en œuvre dans ses comédies. Mais toutes ces médiations esthétisantes ne sont en fin de compte que des stratégies visant à dispenser de prononcer le verdict clair que réclame la question : est-il vrai que Marivaux décrive

7 On pense par exemple à Anouilh dans *la Répétition ou l'Amour puni* (1950), au propos déjà cité de Jouvet, à la mise en scène de *la Dispute* par Patrice Chéreau (« dispute sans réconciliation », écrit fort bien Pavis, p. 321) — et, dans le même sens, au mot de Dort pour décrire *les Fausses Confidences* : « hold-up chez la veuve » (t. IV, p. 172 de son édition).

« l'amour simplement vrai, profond, tendre⁸ » ?

Les Fausses Confidences nous obligent à contester radicalement cette thèse. La stratégie de Dubois ne vise nullement à ce que s'établisse un contact direct entre les « amants » Araminte et Dorante; au contraire, ses fausses confidences servent uniquement à faire qu'Araminte se forme par elle-même dès le départ une certaine idée de Dorante. Il est capital de se rendre compte que cette image ne dit rien de substantiel sur lui; son existence tout entière s'y voit ramenée à une seule et unique pensée : j'aime cette femme inaccessible et suis prêt à me sacrifier à cet amour. L'image projetée par Dubois au bénéfice d'Araminte n'a pas d'autre fonction que de satisfaire chez elle son besoin de s'idéaliser⁹. Et Marivaux de nous montrer le succès intégral du manipulateur, pratiquement tout-puissant. Cruel constat, devant lequel les discours sur « l'amour vrai, profond, tendre » se dissipent en pur verbiage.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que l'action de Dubois dépend de la réalisation d'une condition *sine qua non* : l'attrance physique; il faut qu'Araminte trouve Dorante « beau ».

Mais il est un fait notable à souligner à ce propos : Marivaux est resté fixé, dans la représentation qu'il se fait de la beauté et de l'émoi érotico-esthétique, à un schéma tout à fait universel, indépendant de la personne. Il est symptomatique qu'une femme demande Dorante en mariage incognito (II 2). Toutes les pièces de notre auteur, et pas seulement *les Fausses Confidences*, démontrent que la jeunesse et la « bonne mine » suffisent pour que tout baigne dans une atmosphère érotique. Et c'est cette atmosphère qui est la réalité de son univers. Elle garantit que nous saurons toujours dès le début quels partenaires sont destinés l'un à l'autre et nous empêche de craindre sérieusement qu'ils ne se rencontrent pas, garantie plus forte que toutes les démystifications rationnelles et moralistes de l'idéal amoureux. Dubois ne la remet pas en question; au contraire (« votre bonne mine est un Pérou »), il en fait la cheville ouvrière de sa stratégie. Celle-ci cesse de nous apparaître cruelle lorsque nous comprenons qu'elle n'implique pas l'a priori d'un libre arbitre qu'elle manipulerait, mais qu'elle consiste à réunir ce qui de toute façon était destiné à aller ensemble.

8 Il est remarquable que l'opinion la plus répandue aujourd'hui prenne directement position sur le *contenu* de la notion marivaudienne d'amour sans recourir à la problématique *historique* de la sensibilité et ne considère la médiation historique que comme une apparence. J'en citerai comme exemple ce passage de l'introduction aux *Fausses Confidences* dans une édition pour les classes : « Dans l'histoire du sentiment amoureux, Marivaux représente donc un des maillons essentiels, un des ponts jetés entre le classicisme et le romantisme, entre M^{me} de La Fayette et Musset. Entre ces deux "excès", le mot n'a rien de péjoratif, Marivaux a trouvé une solution médiane : il a été simplement humain, "naturel", selon le mot de Lanson, qui a écrit une des plus belles pages qu'on ait jamais consacrées à l'amour chez Marivaux : "Ce que Racine a fait pour l'amour tragique, principe de folie, de crime et de mort, Marivaux le fait pour l'amour qui n'est ni tragique ni ridicule, principe de souffrance intime ou de joie sans tapage, pour l'amour simplement vrai, profond, tendre" » (Morisse, p. 47).

9 L'analyse d'Étienne Rabaté est précise, mais s'enferme malheureusement dans le formel. L'auteur ne laisse entrevoir que dans sa conclusion le jugement qu'il porte sur la psychologie de Marivaux : « Au fond de l'intériorité de Dorante [...] on ne trouve qu'une image, pure surface, le portrait d'Araminte réduite à sa copie, épinglée dans la boîte » (p. 71).

Par hypothèse, mettons donc à la place de Dubois M. Orgon, le père du *Jeu de l'amour et du hasard*. L'auteur ne nous le reprocherait certainement pas, puisqu'en assimilant ces deux personnages, nous affirmons la cohésion de l'univers de ses comédies. Il est une réplique de M. Orgon qui énonce la condition de possibilité du comique dans le théâtre de Marivaux et qui mériterait de lui servir d'exergue : « dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez » (I 2). La formule se prête à être comprise de travers, comme une maxime reposant sur un vouloir éthique. Il n'en est rien. Le seul acte accompli par ce père est le projet de donner sa fille au fils de son ami intime; cela aussi, c'est de la manipulation, même si nous sommes loin des stratagèmes de Dubois. Qu'ensuite il cède au désir de Silvia, qui veut examiner le prétendu à distance en se déguisant, est-ce magnanimité, cela vient-il de ce qu'il est « trop bon »? Ou ne serait-ce pas plutôt le reflet de cette vérité a priori de l'unité du couple qui s'exprime ici dans les fantaisies complémentaires de Silvia et de Dorante, décidés chacun de son côté à se présenter déguisés? Cette unité du couple est le point de départ et d'arrivée de toute comédie, en elle réside la « bonté » dans l'univers comique. Et elle forme l'antithèse systématique de l'anthropologie négative, qui ramène toute l'économie affective au narcissisme de l'amour-propre.

Le problème de Marivaux consiste en ce qu'il a créé intuitivement un univers de comédie mais ne l'a pas compris intellectuellement.

Entre sa raison esthétique et synthétique et sa raison analytique s'ouvre une faille — qui est aussi l'explication de son échec comme romancier¹⁰. Il n'a pas saisi ce qui rendait possible le comique dans ses comédies et il ne disposait d'ailleurs pas de catégories pour le penser. Car le pilier de son univers, c'est la sexualité, sous la forme pour ainsi dire a priori du Couple Un. Cela est d'ailleurs vrai pour le comique en général. Mais, par opposition à cette sexualité que Northrop Frye définit comme archétypique dans la comédie et qui, dans des motifs comme celui du double ou du cocu, se range du côté de la rébellion et de la transgression, la sexualité chez Marivaux prend l'aspect d'une « bonté » quasiment métaphysique, garante de l'ordre et d'une harmonie préétablie. Pour qu'elle remplisse cette fonction (diamétralement opposée à la tradition tant antérieure à lui que postérieure), Marivaux doit exécuter deux opérations : imposer à la sexualité une sublimation érotico-atmosphérique au moyen de l'esthétique de la « bonne mine », et la tenir systématiquement à l'écart du conflit avec la norme et la loi. On a toujours affaire chez lui à des partenaires avides de mariage et qui, grâce à d'heureuses circonstances comme le veuvage, disposent librement de leur personne. Au lieu de l'antagonisme traditionnel entre le jeune couple et les représentants de l'ordre établi apparaît chez lui un conflit interne chez les amants : poussés à l'union par la nature, ils doivent surmonter une résistance qui consiste en la volonté de maîtrise rationnelle d'eux-

10 Ce n'est pas le lieu de développer cette question, que j'ai abordée ailleurs (« Zu den Anfängen des Entwicklungsromans »).

mêmes. Pourtant un amour orienté vers le mariage et qui n'a pas à écarter d'obstacles extérieurs ne passe pas communément pour déraisonnable. Ce qui de soi est réfractaire à la raison parce qu'irrespectueux de la façon que nous avons de nous comprendre et par conséquent de toute forme de logique, c'est la sexualité. À en croire Marivaux, on dirait que c'est une chose tout à fait inoffensive. On peut aller jusqu'à affirmer qu'il n'a jamais compris le problème de l'existence physique de l'homme. Ses comédies sont un gigantesque travail de refoulement.

Bien entendu nous ne songeons pas à nous contenter de ce diagnostic psychanalysant un peu facile¹¹. Il est d'autres facteurs décisifs. Au terme de ce refoulement, sous la forme particulière qu'il prend chez Marivaux, la sexualité devient véritablement l'instance de la raison, du fait même qu'elle est identifiée avec l'ordre. Cela peut paraître trop absurde pour être pensable, c'est pourtant la conclusion qu'impose ce théâtre. C'est justement parce que Marivaux refoule le problème de la sexualité qu'il peut instituer pour ainsi dire a priori (c'est-à-dire sans se soucier de l'expérience) le principe qui régit non seulement ses comédies mais son anthropologie en général, à savoir que la communication érotique a la raison et le droit de son côté, dans un sens social et fonctionnel plein. Qu'il s'agisse de Marianne, de Jacob, d'un Chevalier ou d'une Marquise

quelconques, on peut être assuré que l'instinct sexuel, sublimé en sentiment, remplira sa mission et que l'ordre en profitera. Et cela se passe quoi que veuillent et que pensent les personnages. Dès que le sentiment se verbalise, il n'en résulte que malentendus ou autostylisations trompeuses. La communication érotique, source d'harmonie, est non verbale, et c'est pourtant la rationalité originelle selon Marivaux. Cette combinaison explique le caractère fictif, fabriqué, de son univers, qui assure l'originalité de son œuvre mais en réduit d'autre part la teneur de vérité.

Nous croyons avoir démontré que la notion de *sensibilité* n'était pas un concept opératoire dans l'étude de notre auteur¹². Marivaux ne s'intéresse pas du tout au sentiment ou à la faculté de sentir comme réalités; il s'agit bien plutôt de renverser le rapport entre rationalité et affectivité. La primauté accordée à ce donné qu'est l'ordre érotique oblige à appeler affect chez Marivaux justement ce qu'on rattache normalement à la raison, à savoir l'utilisation analytique et rationnelle du langage. La vérité au sujet des *Fausse Confidences*, en fin de compte, c'est que l'amour a raison et que, s'il y a là-dedans une figure comique, c'est celle de Dubois, qui s' imagine pouvoir décider si Araminte désirera ou non. La relation entre les héros ne diffère pas par nature de celle entre Dorante et la dame qui lui propose incognito le mariage : on s'est vus, on a ressenti de

11 On lira avec profit la belle interprétation psychanalytique de la pièce donnée par Paul-Laurent Assoun. Selon lui, la stratégie des fausses confidences est conforme à la conception freudienne de « la liaison étroite entre interdit et sexualité » (p. 76). « L'astuce suprême est ici de présenter à la femme désirée (Araminte) le désir dont elle est l'objet comme interdit » (p. 75).

12 La dernière tentative en ce sens est celle de Baasner (p. 79sq.).

l'attirance, reste à évaluer la chose sous l'angle du rapport *coût financier/bénéfice érotique*. Les mises en question, le discours du doute, des intuitions, des mouvements du cœur, bref, l'analyse : tout cela n'est qu'épice pour rehausser l'attrait érotique, ou comique de la ratiocination narcissique. Au fond, la vraie idéalisation de soi-même, c'est la pratique de la négativité moraliste, la manie de démasquer l'amour-propre; l'égoïsme se justifie en secret dans le geste de l'autocondamnation. Par opposition, l'individualisme centripète est tout à fait étranger à la sexualité-raison de Marivaux. Les noms de ses protagonistes sont interchangeables. On n'observe pas de tension entre l'expérience physique et l'émotion intime. L'ambivalence du latin *sensus*, à la fois « signification » et « sensualité », qui s'est transmise à *sensibilité*, est ramenée à l'univocité d'un éros harmonieux a priori. Telle est la condi-

tion qui assure la cohésion du théâtre de Marivaux, qui sauve de l'incohérence ses personnages incohérents.

Mais, pour peu que l'on adopte le critère de l'expérience et qu'on refuse d'entrer dans le monde artistique et artificiel de la sexualité-raison pour y sacrifier la vérité à la « foi utopique », on débouche inexorablement sur la cruauté. La gaieté marivaudienne prend l'aspect d'une lutte des sexes à la Strindberg dans la mesure même où elle fait de la manipulation des sentiments un objet d'expérience tout en la subsumant pour ainsi dire dans la catégorie du plaisir. Et nous sommes forcés d'admettre qu'à la question du conflit inhérent à la sensibilité — qui veut et doit atteler au même char les réclamations des sens et l'exigence de sens — Marivaux n'offre d'autre réponse que celle, esthétique, d'un beau semblant.

Traduit par Raymond Joly

Références

- *Analyses et réflexions sur Marivaux, « les Fausses Confidences »*. *L'Être et le paraître*, Paris, Édition Marketing (Ellipses), 1987.
- ASSOULIN, Paul-Laurent, « Féminité et jouissance du secret. Pour une lecture psychanalytique des *Fausses Confidences* », dans *Analyses et réflexions*, p. 72-81.
- BAASNER, Frank, *Der Begriff « sensibilité » im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag (Studia romanica, 69), 1988.
- DORT, Bernard, « le "Tourniquet" de Marivaux », dans *Cahiers du Studio-Théâtre*, 16 (octobre 1979).
- — — —, éd. du *Théâtre* de Marivaux, Paris, Club français du livre, 1961-1962.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GUILLO, Gisèle, « *les Fausses Confidences*. Résumé analytique », dans *Analyses et réflexions*, p. 40-46.
- JAUNET, Jean-Luc, « Défaut de fortune et cœur d'or. Essai sur la place de l'argent dans *les Fausses Confidences* », dans *Analyses et réflexions*, p. 82-89.
- LEBLANC, Alain, « On répète : *les Fausses Confidences* », dans *Comédie-Française*, 59 (1977), p. 6-8.
- MARIVAUD. Nous citons d'après l'éd. Frédéric Deloffre du *Théâtre complet* dans les Classiques Garnier (première éd. : 1968). *Les Fausses Confidences* sont au t. II (éd. révisée, Paris, Garnier, 1981), *la Double Inconstance et le Jeu de l'amour et du hasard* au t. I^{er} (nouv. éd. en coll. avec Françoise Rubellin, Paris, Bordas, 1989).
- MIETHING, Christoph, « Marivaux' Poetik. Anmerkungen zu *l'Indigent philosophe* », dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 225 (1988), p. 300-313.
- — — —, *Marivaux' Theater. Identitätsprobleme in der Komödie*, München, Fink (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 31), 1975.
- — — —, « Zu den Anfängen des Entwicklungsromans in Frankreich. Marivaux' *Paysan parvenu* und seine >Suite anonyme< », dans *Romanistisches Jahrbuch*, 26 (1975), p. 95-121.
- MORISSE, Roland, éd. des *Fausses Confidences*, Paris, Larousse (Nouveaux Classiques Larousse), 1973.
- PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne (Série Langues et langages, 12), 1986.
- RABATÉ, Étienne, « les Deux Instances de l'amoureux dans *les Fausses Confidences* », dans *Analyses et réflexions*, p. 59-71.
- SAUVAGE, Pierre, « Derrière la légèreté apparente, le vrai Marivaux », dans *Analyses et réflexions*, p. 159-167.
- TISSIER, André, « *les Fausses Confidences* » de Marivaux. *Analyse d'un « jeu » de l'amour*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.
- WOLF, Werner, *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im französischen Drama des 18. Jahrhunderts (Marivaux und Beaumarchais)*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Nancy, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIII, Bd. 92), 1984.